Os paramentos bordados sinoportugueses no contexto das Artes Decorativas do Barroco

Maria João FERREIRA *

O tema a desenvolver na presente comunicação reporta-se ao universo dos têxteis bordados sinoportugueses existentes em Portugal, mais especificamente, a peças têxteis de paramentaria litúrgica, destinadas à celebração do culto católico, integrando não só o vestuário eclesiástico propriamente dito, como casulas, dalmáticas e capas de asperges, mas também peças destinadas à ornamentação dos locais de culto, designadamente, frontais de altar.

Apesar de se integrar no contexto das relações artísticas luso-orientais, que tanto interesse e apreço têm suscitado em determinadas áreas temáticas e materiais, e do próprio universo barroco, tão em voga nas últimas décadas, trata-se de um domínio que tem sido alvo de muito pouca atenção. Tal facto traduz-se, não só, em reduzidos elementos bibliográficos disponíveis, mas especialmente, no nível do aprofundamento de conteúdos que se reconhece, na maior parte das abordagens, limitado a breves incursões designadamente, no âmbito da descrição de algumas peças [1].

Os espécimes identificados, produzidos no contexto dos têxteis bordados sinoportugueses, afirmam-se antes de mais, como portadores de uma grande diversidade, em termos de opções e conjugações materiais, técnicas, compositivas, plásticas e iconográficas, como consequência de fenómenos de aculturação subjacentes à conjuntura em que se insurgem, e da qual resulta a sua singularidade.

Aquando da análise deste conjunto artístico [2], a natureza cumulativa que o mesmo evidencia, relativamente às duas entidades culturais implicadas, alerta-nos para o tipo de relações que se terão estabelecido entre ambas, na medida em

---

* *Universidade Lusíada.*

[1] É sintomático desta conjuntura o facto de não se ter observado qualquer entrada directa ou indirectamente, alusiva ao tema, nem mesmo de teor mais generalizado como se observou noutros âmbitos temáticos abordados no *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, publicado em 1989.

[2] No contexto da dissertação de mestrado: Maria João Pacheco FERREIRA, *As Alfaias Bordadas Sinoportuguesas Datáveis dos Séculos XVI a XVIII. Contextualização. Caracterização. Análise,* Lisboa, dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Universidade Lusíada, 2002 (texto policopiado).

que se registam diferentes modos de interpretação e aplicação de referenciais. Este fenómeno não só se torna perceptível de diferentes formas, seja numa perspectiva de reprodução, assimilação, inspiração, adaptação ou hibridez de elementos, como se assume como factor determinante na compreensão dessas ligações.

Na sequência do tipo de soluções observadas no espólio identificado, consideraram-se dois grandes agrupamentos compostos, respectivamente, por peças de carácter chinês e por peças de feição eminentemente europeia.

O estabelecimento destes dois grupos enquanto vectores de orientação do nosso estudo teve sobretudo como base de fundamento, o aparente predomínio de uma das culturas e respectivos referenciais, sobre a outra, independentemente do modo como os mesmos se reflectiam.

Um outro critério metodológico subjacente a esta divisão consistiu na componente plástica e temática observada nas peças identificadas, uma vez que do ponto de vista material e técnico, estas evidenciam, entre si, uma grande coerência nas opções apresentadas, muito mais afins à tradição do bordado chinês do que do ocidental [3].

No que respeita às peças de carácter predominantemente chinês, consideram-se, neste agrupamento, exemplos que ,de algum modo, se identificam mais com a cultura chinesa do que com a ocidental, seja ao nível dos motivos ou do cromatismo, entre outros factores, denotando-se, aparentemente, maior liberdade no processo criativo, e uma maior proximidade relativamente à entidade cultural produtora, a China.

Tal não significa, porém, que as mesmas não apresentem características ocidentais, também estas, muitas vezes sujeitas a uma interpretação oriental, como se observa em figurações de santos convertidos em verdadeiras figuras orientais, através da sinização das feições ou dos gestos (Foto 1) tal como se reconhece em algumas representações da Imaculada Conceição e de Nossa Senhora com o Menino neste caso particular talvez justificada por alguma proximidade com Guanyin, deusa chinesa da Misericórdia e frequentemente referenciada por uma postura congénere à de Nossa Senhora, com uma criança nos braços [4]. Constata-se que, neste grupo, predomina a temática alusiva ao mundo botânico local, de que são exemplo espécies como a peónia, a flor de lótus ou o crisântemos. Também motivos conotados com o reino animal são recorrentes denotando-se, neste caso e, apesar da grande diversidade de espécies identificadas, a preferência por certos animais de eminente significado na cultura autóctone, sejam eles reais ou mitológicos, como é o caso do tigre, *qilim* [5], da *fénix* e outros. Estas representações primam por grande natu-

---

[3] Dos quais se destaca a utilização de fio de papel dourado laminado, um tipo de fio conotado com a produção têxtil, bordada ou tecida, do Extremo Oriente, mais concretamente, da China, Coreia e Japão, estes últimos, por influência directa da China.

[4] Cf. Wolfram EBERHARD, *A Dictionary of Chinese Symbols – Hidden symbols in chinese life and thought*, Londres, Routledge, 1995 (1ª ed. 1983), pp. 135-136.

[5] Consiste numa besta compósita, com cabeça de dragão, um par de cornos, cascos, corpo de veado coberto por largas escamas, e uma farta cauda de leão. Cf. Valery GARRETT, *Mandarin Squares*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p.45.

ralismo e intensidade da paleta cromática evidenciada pelos materiais empregues. É exemplo deste conjunto, uma casula existente no Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra (Foto 2).

Relativamente ao segundo grupo, neste, foram contempladas todas as peças nas quais a alusão ao mundo ocidental se considera preponderante e, frequentemente, de teor exclusivo; esta similitude com a produção europeia evidencia-se de diferentes formas, seja através da iconografia observada, do tipo de estruturação e organização compositiva, ou do tratamento plástico por que prima o conjunto.

Neste contexto e no que concerne à temática observada, destaca-se o recurso, em abundância, à iconografia cristã – normalmente reservada às zonas mais importantes das peças, como é o caso do sebasto [6] – podendo identificar-se painéis com cenas historiadas, representações de Nossa Senhora, de apóstolos e outros santos, bem como emblemas cristológicos ou da Companhia de Jesus.

Foto 1 – Imaculada Conceição bordada no sebasto das costa de uma casula existente na Igreja de São Pedro de Miragaia, Porto

Foto 2 – Casula existente no Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra (Nº Inv. 674)

[6] Banda decorativa axial na qual se concentra a componente mais espectacular e artística do paramento. Com crescente importância e variedade formal, a partir do século XI, o sebasto apresenta-se sobretudo sob a forma de coluna ou de cruz, latina ou de Tau. Durante a Idade Média difundiu-se também com especial aceitação uma outra variante com a forma de Y.

Cumulativamente às opções ornamentais adoptadas, reconhece-se, de igual modo, a sua disposição segundo esquemas compositivos de concepção ocidental, nomeadamente, no que diz respeito à iconografia cristã, que se pode registar inscrita em mandorlas ou cartelas; a mesma temática pode igualmente apresentar-se disposta à maneira retabular segundo enquadramentos arquitectónicos, pautados pela integração das figuras em nichos delimitados por colunas, articulados ou não, com representação de pavimento, de grande efeito perspético.

Também na temática de teor vegetalista, se reconhece a adopção de uma organização dos motivos bordados segundo uma estrutura em malha ogival, a simular o esquema que caracteriza a produção têxtil italiana dos séculos XIV e XV. O mesmo se constata, ao nível dos sebastos das casulas, dalmáticas e pluviais, cuja decoração se caracteriza por um desenvolvimento no sentido ascendente e segundo um eixo vertical de simetria, dito à *candelabra*, observável na ornamentação do Renascimento, no domínio do vocabulário arquitectónico (pilastras e vergas dos portais) e decorativo.

Neste grupo, além dos espécimes em tudo ocidentais (à excepção da componente material e técnica, como já se referiu), distinguem-se também peças que articulam a temática decorativa europeia com a gramática ornamental chinesa, caracterizando-se esta última, pelo predomínio de representações, inspiradas em motivos vegetalistas, florais e animais, sendo que a gramática chinesa se distribui pelos elementos constituintes das peças de teor secundário (como panos laterais das casulas e dalmáticas) reservando para as zonas mais importantes a ornamentação ao gosto europeu.

É paradigma deste grupo uma dalmática existente no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa (Foto 3), na qual se observam sebastos claramente bordados segundo modelo europeu, não só pela gramática iconográfica que veículam, pautada por uma complexa representação do hagiológio, mas também pelo modo como se estrutura o próprio discurso imagético: o mesmo apresenta organização marcada pela sucessão na vertical dos registos e pela respectiva compartimentação espacial, à semelhança de um retábulo, de acentuado cariz arquitectónico, como denota a inclusão das figurações de modo individual, em edículas, definidas pela presença de colunas laterais de fustes espiralados. Na frente da peça, reconhece-se a representação, no sentido ascendente, de São Tomé (?) [7], São João Evangelista e São João Baptista, encimados pela figuração de Nossa Senhora com o Menino envolta num rosário disposto em mandorla; nas costas regista-se, também no mesmo sentido, a presença de

[7] Esta figuração aparece identificada como São Tiago Menor no catálogo, *Portugal na Índia, na China e no Japão*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1954. Contudo, pela contextualização destas peças, pela pouca repercussão que a devoção de São Tiago Menor fomentou ao longo do tempo e, pelo atributo observado, parece-nos mais provável tratar-se da representação de São Tomé, frequentemente designado como Apóstolo das Índias, pela sua acção evangelizadora na Índia e seu martírio em Malampore. São Tomé exibe como atributo, um esquadro de arquitecto, em alusão ao convite que lhe terá sido feito pelo Rei das Índias, *Gondophorus*, no sentido de lhe construir um palácio; cf. Gaston DUCHET-SUCHAUX e Michel PASTORAU, *La Bible et les Saints. Guide Iconographique*, Paris, Flammarion, 1994, p. 322.

Foto 3 - Casula existente no Museu Nacional de Arte Antiga (M.N.A.A.), Lisboa (Nº Inv. 2276)

Santo António, Santo André, São Paulo e finalmente, São Pedro, o pilar da Igreja [8]. Complementa a decoração da peça, a presença de temática chinesa, assinalada pela representação; de veados na base e de hastes vegetalistas de desenvolvimento ascendente a terminarem em pedonias, articuladas com aves.

Uma vez reconhecido o tipo de soluções que este género de vestuário pode exibir, extensível a outras tipologias, no âmbito da produção têxtil civil e de natureza profana, como é o caso de algumas colchas e panos de porta, entretanto, inventariados, outros aspectos se evidenciam no sentido de desenvolver uma maior aproximação e compreensão deste universo. Neste contexto, e reconhecido o fenómeno cumulativo em termos culturais, que lhes determina uma multiplicidade de sentidos e finalidades, destacam-se as motivações que terão suscitado a sua criação, tendo em conta, por um lado, a função a que se destinariam e, por outro, o espaço onde deveriam desempenhar as respectivas funções.

A este aspecto associa-se a necessidade de apurar uma possível contextualização historico-cultural para este tipo de produção artística, fundamental a uma correcta e coerente análise, que possibilite a compreensão da sua origem e das motivações que a suscitaram.

Neste sentido, e no que respeita à sua datação, o tipo de espólio reunido parece, com base nas soluções ornamentais e técnicas que ostenta, ter sido maioritariamente realizado entre os séculos XVII e XVIII.

---

[8] Genericamente, denota-se uma grande fidelidade relativamente ao programa iconográfico do hagiológio, no que concerne aos seus atributos ou ao aspecto das figuras, excepto no que respeita à representação de Santo António com palma na mão, símbolo de martírio a que não foi submetido. (Foto 4)

Contudo, se se tiver em conta a importância e necessidade de um encomendador e de modelos que este tipo de produção pressupõe, deverá igualmente considerar-se o problema de um potencial desfasamento cronológico na sequência da morosidade e de algumas limitações que os contactos e deslocações entre Portugal e a China determinavam. Tal facto poderia, assim, justificar a manutenção de soluções plásticas predominantemente características do Renascimento e maneirismo fora do seu contexto espaço-cultural, reconhecendo-se, deste modo, o problema da circulação de motivos quer ao longo do tempo quer por diferentes culturas e com diferentes propósitos, o que naturalmente, suscita complexos problemas de datação ou aproximação estilístico-temporal.

Talvez a resposta a este problema resida na conjuntura histórica, que determinou o estabelecimento de relações entre Portugal e a China, desde meados do século XVI. Estas terão surgido na sequência, por um lado, de fortes motivações económicas fomentadas pelo intenso comércio que, entretanto se desenvolve entre os dois povos, e por outro, do processo de missionação e tentativa de conversão deste povo ao catolicismo, o qual atinge o seu auge na primeira metade do século XVII. De facto, estes dois aspectos poderão ter estado na base da criação e desenvolvimento deste tipo de vestuário litúrgico, um pouco alheio às especificações que lhe são imputadas no contexto do cerimonial religioso católico, mas ao mesmo tempo, com indiscutível protagonismo relativamente ao espaço ocidental e oriental.

Paralelamente, se se tiver presente que um objecto depende e é criado em função de determinados factores, como por exemplo, o espaço a que se destina – contemplando, nesse sentido, aspectos como a simbólica do espaço ou princípios básicos de integração – também estas vestes obrigatoriamente dependem de um espaço específico de actuação e desempenho, sobretudo quando considerada a função, muito precisa, a que se associam.

Assim, a existência de dois grandes grupos, assumindo-se um deles, pela temática quase exclusivamente ocidental ou pelo menos, muito orientado para uma concepção e percepção ocidentalizante e outro, de maioritária influência chinesa, suscitam, no nosso entender, a noção de uma produção têxtil com diferentes objectivos e escoamentos.

Poderá talvez ter correspondido, na época, no primeiro grupo, a uma produção eminentemente destinada à exportação ou, pelo menos, a público ocidental, reflectindo, por esse motivo, uma maior aproximação ao gosto dos destinatários, frequentemente com referências alusivas aos encomendadores.

A este respeito são sem dúvida paradigmáticos alguns exemplares inventariados e agrupáveis no âmbito de uma produção civil, na qual se destacam panos de porta e colchas, os quais exibem, com bastante frequência emblemas heráldicos.

A justificação para a sua provável realização no Oriente poderá ter estado relacionada com melhores condições de produção, uma vez considerados os custos da matéria-prima e da existência de artífices especializados neste género de manifestação artística, que é o bordado. Por outro lado, este tipo de

Foto 4 – Pormenor do bordado da casula do M.N.A.A. – Santo António

produção apresenta-se como verdadeiro testemunho do esplendor e sucesso que a presença dos portugueses e da missionação alcança na época, sintetizando, afinal, a preciosidade dos feitos alcançados numa perspectiva simbólica e material.

Relativamente à segunda tipologia identificada, pautada por uma plástica e concepção compositiva eminentemente chinesa, à compreensão da sua finalidade deve considerar-se o facto de que o seu reconhecimento resultou no contexto de um inventário realizado no território continental.

Porque a tal motivo acresce o desconhecimento da história dos espécimes, poderão, porventura, considerar-se pelo menos duas possibilidades em directa consonância com dois espaços distintos de actuação: quando perspectivada uma abordagem em função do espaço chinês, este vestuário parece orientar-se para um papel de intermediário, enquanto veículo de aproximação, entre os esforços encetados pelos missionários, especialmente jesuítas, aquando do processo de evangelização daquela área civilizacional (do qual será coevo) e a população que se pretendia converter; para isso assegurava-se o fundamental da sua essência do ponto de vista da forma, materiais, cores dominantes, etc., e recorria-se aos critérios decorativos autóctones como meio de atracção, explorando, nesse sentido, fenómenos de familiaridade e de reconhecimento.

Neste contexto, teriam actuado como verdadeiro instrumento de catequização, tal como o foram a música ou a pintura – deliberadamente importada da

Europa ou produzida localmente por irmãos mais vocacionados para esse tipo de manifestação artística [9].

Uma vez considerado como palco de acção o espaço ocidental, e mais concretamente o português, a presença deste tipo de espólio no nosso território continua a revelar-se pertinente atendendo à conjuntura nacional e internacional deste período, particularmente receptiva e ávida por bens estranhos e exóticos. Realmente, trata-se de um vestuário de natureza particularmente rica e diferente, consonante com o gosto e pretensões da época, pelo seu carácter exótico e requintado, assegurando desta forma, o papel das vestes sagradas enquanto elemento distinto e de enobrecimento, não só da celebração da missa, mas da própria Igreja Católica.

Efectivamente, e no que respeita à generalidade da produção artística portuguesa do século XVII, é possível reconhecer-se, ao longo deste período, a manutenção de duas vias culturais e artísticas diferenciadas, apresentando-se, uma delas no seguimento da evolução artística europeia, e outra como consequência das relações entre a Europa e os novos mundos "descobertos e conquistados", que estimulam a curiosidade e o interesse por diferentes vias artísticas.

Deste modo, enquanto a produção artística no contexto das belas-artes oscila, durante este período, entre a permanência de valores e estruturas maneiristas (com particular incidência durante a primeira metade do século) e a afirmação de novos referenciais, já em total consonância com os esquemas formais e plásticos do barroco, que prevalecem a partir do final do século XVII, no domínio das artes decorativas verifica-se um maior alheamento a este processo [10]. Talvez pela sua natureza, as artes decorativas apresentam-se mais receptivas e permeáveis a novas propostas, muito em particular no que reporta à sua componente decorativa e ornamental, aparentemente menos exigente em termos de exploração e conhecimento, revelando-se, por isso, mais imediatas e menos eruditas relativamente a uma base teórica de fundamentação e aplicação.

Assim sendo, as artes aplicadas assumem-se como uma via plástica alternativa ao peso das estruturas vigentes, em termos políticos, religiosos ou sociais a que o maneirismo intrinsecamente se associa, explorando, em contrapartida, a dimensão e o gosto pela decoração, tão característicos da sociedade portuguesa e do barroco, em particular.

Neste contexto, alguns domínios decorativos, com particular incidência na cerâmica – louça e azulejos – e têxteis vão associar-se à empresa dos Descobrimentos não só através da importação de bens produzidos no Oriente, designadamente na Índia e na China, como também através do desenvolvimento de uma produção autóctone, de influência oriental e de grandes reper-

---

[9] É exemplo o trabalho do padre jesuíta Giuseppe Castiglione (1688-1766), discípulo de Andrea Pozzo (1642-1709) e intérprete e pintor da corte do imperador Kangxi (1662-1723).

[10] Excepto, por exemplo, o caso da ourivesaria que permanece muito associada à arquitectura enquanto modelo estrutural e plástico, em particular durante a primeira metade do século XVII, e portanto, ao maneirismo.

cussões no contexto artístico nacional, como foi o caso da faiança de influência oriental, os frontais azulejares denominados, de aves e ramagens, os tapetes de Arraiolos ou as colchas de Castelo Branco.

É, assim, perante este panorama que se pode reconhecer a presença de tão elevado número de exemplares de paramentos sinoportugueses entre nós, já que também eles contribuem, de forma tão singular, enquanto agentes da linguagem sumptuária religiosa, corroborando o carácter de afirmação e triunfalismo da Igreja Católica, através da riqueza cromática, material, plástica e simbólica que os mesmos contemplam e evidenciam.

Os paramentos sinoportugueses bordados integram-se desta forma, no contexto da paramentaria barroca europeia que, como refere Natália Ferreira Alves, atingiu nesta altura um esplendor inigualável, já que, como a mesma destaca, "a função dos paramentos ricamente bordados não é meramente decorativa mas, e em primeiro lugar, é de reforço do mecanismo de atracção dos sentidos dos crentes" [11].

Este género de espólio em estudo revela-se de facto paradigma do tipo de relações estabelecidas na época bem como dos objectivos que as motivaram, assumindo uma verdadeira mistura de espiritualidade e motivação religiosa, conjugada com ostentação e poder, ao mesmo tempo que reflecte e consubstancia uma clara componente económica. Só a conjugação destes factores poderia ser tão eficaz em termos de resultados como se reconhece nestas peças, consonantes com um verdadeiro exercício de síntese.

Paralelamente, acentua-se o facto de as mesmas se assumirem como o resultado de uma combinação, aparentemente bem sucedida, de dois pólos culturais e civilizacionais distintos, reflectindo e congregando em si toda uma multiplicidade de referentes e de sentidos, de contornos ainda pouco definidos, que se espera poder continuar a aprofundar.

---

[11] Natália Marinho FERREIRA-ALVES, *Nótula para o Estudo da Paramentaria Bracarense no Século XVIII*, Separata da *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, II Série, vol. VIII, 1991, pp. 307-308.